

Klaus Fischer

Die Streichquartette Gaetano Brunettis (1744–1798) in der Bibliothèque Nationale in Paris im Zusammenhang mit dem Streichquartett des 18. Jahrhunderts

Die Auseinandersetzung mit dem Werk dieses weithin unbekannten italienischen Komponisten bedarf zunächst einiger einleitender Worte der Rechtfertigung.

Als Zeitgenosse der Wiener Klassiker hat Brunetti ein außergewöhnlich umfangreiches Oeuvre von mindestens 465 Kompositionen hinterlassen¹, wovon die weitaus größte Zahl auf kammermusikalische Werke entfällt.

Nicht das umfangreiche Werk und die Vielfalt der kammermusikalischen Gattungen allein sind ein begründeter Anlaß, diesem Komponisten größere Aufmerksamkeit entgegenzubringen. Da Brunetti wie sein berühmter Zeitgenosse Luigi Boccherini vom europäischen Musikleben isoliert in Madrid lebte und bei der Komposition auf die Bedürfnisse und den Geschmack höfischer Kreise Rücksicht nehmen mußte, beanspruchten Lebensweg und Umstände seines Schaffens gleiches Interesse. Ob nähere Beziehungen zwischen beiden Komponisten bestanden und sich daraus wechselseitige musikalische Beeinflussungen ergaben, ist ebenso eine Untersuchung wert, denn nach einem Bericht Louis Picquots, des ersten Boccherini-Biographen, soll Brunetti seinen großen Einfluß dazu benutzt haben, um Boccherini zu schaden und dessen Karriere durch fortgesetzte Intrigen zu behindern². Diese Version findet sich auch bei Schletterer in Verbindung mit dem schwerwiegenden Vorwurf, Brunetti sei nicht einmal davor zurückgeschreckt, Boccherinis Stil zu kopieren³.

Zwar war Brunetti seit 1788 als Mitglied des neugegründeten königlichen Kammerorchesters und von 1795 an als dessen Direktor erfolgreicher als Boccherini; für die von Picquot in Anlehnung an Castil-Blaze und für die bei Schletterer von Picquot übernommenen Anschuldigungen haben sich jedoch keinerlei Anhaltspunkte ergeben.

Erst in den letzten Jahren sind von Brunettis umfangreichem Werk einige Sinfonien in Neuausgaben zugänglich gemacht worden. Zu seinen Lebzeiten wurden nur einige Streichtrios, einige Duos und sechs Streichsextette gedruckt. Die mangelnde Publizität ist darauf zurückzuführen, daß Brunetti seinen fürstlichen Gönnern und Auftraggebern ein weitgehendes Verfügungsrecht über seine Kompositionen zubilligte⁴.

Zu den unveröffentlichten und unbekannten Werken gehören auch 27 bisher unbeachtet gebliebene, in der Musiksammlung der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrte Streichquartette in Partitur⁵. Diese Quartette entstammen der Sammlung von Charles Malherbe, der seit 1899 Archivar der Pariser Opernbibliothek war. Seine sehr umfangreiche Autographensammlung übereignete er testamentarisch der Bibliothek des Pariser Konservatoriums. Sie wurde nach seinem Tode im Jahre 1912 dieser Institution übergeben⁶.

Zwölf Quartette Brunettis sind zu einem Konvolut vereinigt, dessen Pergamenteinband auf der Vorderseite den Titel *XII quartetos, que contiene opera 2 y 3 a dos violines, viola y baxo de D.^{na} Gayetano Brunetti* trägt⁷. Rechts oben steht „Originale“; ganz unten in der Mitte findet sich von anderer Hand geschrieben die Jahreszahl 1774. Der Vergleich mit anderen Autographen Brunettis sowie die Gestaltung des Schriftbildes ergaben, daß alle zwölf Streichquartettpartituren Autographe

¹ Vgl. A. Belgray und N. Jenkins, Art. *Gaetano Brunetti*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 6. Aufl. London 1980.

² L. Picquot, *Boccherini, Notes et Documents nouveaux par Georges de Saint-Foix*, Paris 1930, S. 10.

³ H. M. Schletterer, *Luigi Boccherini*, in: *Sammlung musikalischer Vorträge*, hrsg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1882, S. 123.

⁴ Aus Vermerken Brunettis auf Autographen, die in der Library of Congress in Washington aufbewahrt sind, geht hervor, daß die Divertimenti und die konzertierenden Menuette und Kontraltänze für Orchester zum Gebrauch des Herzogs von Alba, die Sonaten für Violine und Baß „ausdrücklich für den Prinzen von Asturien und keinen anderen“ komponiert waren. Dasselbe gilt für die 1781 komponierte *Sonata Quarta di Violino e Basso Nr. 11* in C-dur (F Pn Ms. 1640,2). Das Autograph trägt auf dem Titelblatt Brunettis Vermerk „Fatta espressamente (!) per l'Uso del Sere.^{mo} Sig.^o Principe Di Asturias (e non altro)“.

⁵ A. Belgray und N. Jenkins, die sich erstmalig mit dem Schaffen Gaetano Brunettis auseinandersetzen, haben keine Kenntnis von diesen Quartetten, denn sie haben sie in ihrem Brunetti-Artikel in *Grove's Dictionary* nicht berücksichtigt.

⁶ *Decharge de Legs par l'Etat à Madame Malherbe*, 30 (23) Décembre 1912 (F Pn L. a. Malherbe [Ch.] 16).

⁷ F Pn Ms. 1634–1635.

sind. Sie sind auf zehnzeiligem beschnittenem Notenpapier mit den Abmessungen 21×29 cm geschrieben. Wasserzeichen sind nicht erkennbar.

Brunetti hat unter Zuhilfenahme eines scharfen Messers zahlreiche Verbesserungen vorgenommen. Die Korrekturen erstrecken sich dabei weniger auf einfache Schreibfehler. Das trotz der Verbesserungen in den Partituren noch schwach sichtbare Versetzen einiger Passagen in eine um eine Oktave tiefere Lage oder der Vorgriff auf Abschnitte, die einige Takte später erklingen sollten und daher wieder getilgt werden mußten, deuten zusammen mit dem Ändern mehrtaktiger Abschnitte darauf hin, daß der Autor während der Niederschrift der Partitur (also während des Kompositionsvorgangs) wesentliche Änderungen beabsichtigte. Darauf weist auch das Durchstreichen von Abschnitten hin, die mehrere Takte umfassen.

Die in den rechten oberen Ecken auf den ersten Seiten des jeweils ersten Quartetts beider Serien notierten Angaben „Opera 2^a“ und „Opera 3^a“ stammen möglicherweise nicht von Brunettis Hand: Schreibduktus und Tintenfarbe weichen geringfügig ab.

Bei den Quartetten op. 2 wurde auf der ersten Seite des ersten Quartetts hinter Brunettis Namen die Jahreszahl 1774 getilgt. Ebenfalls entfernt wurden Brunettis eigenhändige Datierungen in der Quartettserie op. 3. Beim ersten, zweiten und dritten Quartett wurde nach Brunettis Namen „de 74“ wegradiert. Beim vierten, fünften und sechsten Quartett ist hinter dem Namen Brunettis die Jahreszahl „1774“ entfernt worden.

Die übrigen 15 autographen Quartette sind in losen Heften überliefert und haben jeweils auf der ersten Seite am rechten oberen Rand die Ziffern Nr. 37, 42, 43, 45, 46, 44⁸; 48–50, 52, 53, 55⁹; 56, 57¹⁰; 58¹¹. Diese Nummernfolge stammt wahrscheinlich nicht von Brunettis Hand, da die Ziffern im Schreibduktus geringfügig abweichen und mehrfach auf ausradierte autographische Stellen Brunettis geschrieben wurden. Auf den ersten Seiten der Quartette op. 3 sowie der Quartette Nr. 45 und 46 steht ganz oben in der Mitte die Abkürzung „J. M. J.“¹², bei den übrigen Quartetten mit Ausnahme von op. 2 an derselben Stelle „J. M. J. me asistan“, beide von Brunettis Hand. Bei den Quartetten Nr. 37 und 48–52 findet sich außerdem der von Brunetti geschriebene Zusatz „Originale“ am rechten oberen Rand. Alle mit Ziffern versehenen Quartette sind auf unbeschnittenem zehnzeiligem, querformatigem Notenpapier mit den Maßen 22×31,5 cm geschrieben. Den Zusatz „Originale“ und dasselbe Format weist auch die Partitur des in der Library of Congress in Washington aufbewahrten Brunetti-Quartetts Nr. 51 in *F*-dur auf¹³. Das deutet darauf hin, daß sie mit den Quartettpartituren der Pariser Sammlung eine Einheit bildet.

Die Untersuchung der Wasserzeichen ergab, daß für die mit Ziffern versehenen Quartettpartituren katalanisches Raimondi-Papier verwendet wurde, das im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Spanien überaus stark verbreitet war. Auch verschiedene Brunetti-Autographen in der Library of Congress wurden auf Raimondi-Papier geschrieben¹⁴.

Wie in den Quartetten op. 2 und 3 wurden in den mit Ziffern versehenen Quartetten die am rechten oberen Rand von Brunetti geschriebenen Jahreszahlen ausradiert. Darauf deutet der gelegentlich sichtbar gebliebene untere Querstrich unter der Jahreszahl hin. Von den Datierungen blieben als einzige die Jahreszahlen 1791 im Quartett Nr. 53 und 1789 im Quartett Nr. 58 erhalten.

Die Satzfolge in Brunettis Quartetten ist nicht einheitlich. In den viersätzigen Quartetten op. 2 ist der zweite Satz stets ein Menuett mit dazugehörigem Trio. Der dritte Satz wird entweder von einem kantablen Largo oder einem bewegten Andante eingenommen. Den Schlußsatz bildet ein Presto. Ausgenommen davon ist das Quartett op. 2, Nr. 6 in *B*-dur mit einem Rondeau als Abschluß. Die Satzfolge dieser Quartette ist damit dieselbe wie in den Quartetten der Wiener Klassik, insbesondere

⁸ F Pn Ms. 1636,1–6.

⁹ F Pn Ms. 1637,1–6.

¹⁰ F Pn Ms. 1638, 1–2.

¹¹ F Pn Ms. 1639.

¹² Abkürzung für Jesus, Maria, Jusepe.

¹³ O. E. Albrecht, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1953, S. 70 ff.

¹⁴ Vgl. St. C. Fisher, *A Group of Haydn Copies for the Court of Spain: Fresh Sources, rediscovered works, and new riddles*, in: *Haydn-Studien* IV/2 (1978), S. 66.

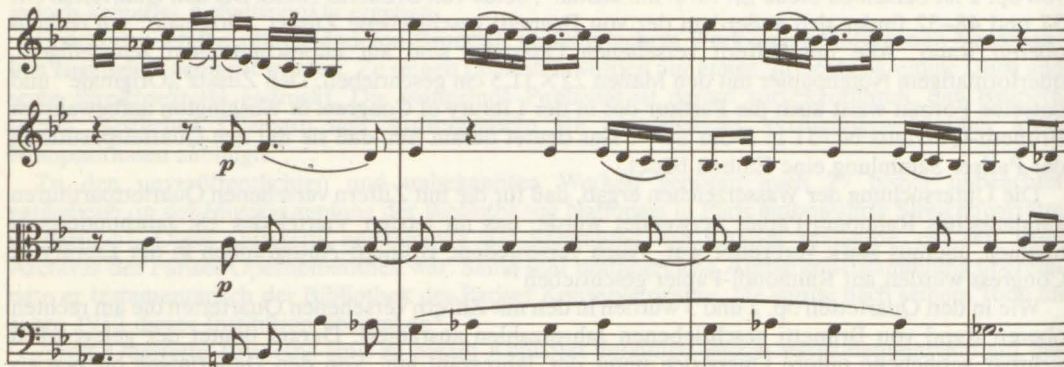
in Haydns Quartetten der frühen und mittleren Schaffensperiode, in welchen von op. 9 bis op. 33 das Menuett als zweiter Satz die Norm ist. Erst mit op. 50 rückt das Menuett an die dritte Stelle. In Haydns späten Quartetten ist das Menuett als zweiter Satz sehr selten anzutreffen¹⁵.

Im formalen Aufbau weisen Brunettis Quartette op. 2 hingegen kaum Übereinstimmungen mit Quartetten der Wiener Klassik auf. Die Einleitungssätze bevorzugen die bei italienischen Quartettkomponisten, insbesondere bei Boccherini häufig anzutreffende zweiteilige Sonatensatzform mit verkürzter Reprise. Im Unterschied zu Boccherini besteht der zum B-Teil in der Tonika hinführende Überleitungsteil gelegentlich nicht nur aus wenigen Takten. Im zweiten und vierten Quartett dieser Serie ist er infolge mehrfach wiederholter kurzer Abschnitte und ausgedehnter Modulationen so umfangreich, daß er die Dimensionen eines selbständigen Mittelteils erreicht.

Eine Sonderstellung im formalen Aufbau nimmt der im $\frac{6}{8}$ -Takt stehende Einleitungssatz des dritten Quartetts ein. Dem Hauptthema folgen kurze, rhythmisch einander angeglichenen zweitaktige Motive, die durch ihre Häufung diesem Satz eine thematische Geschlossenheit verleihen, die auch noch in den kurzen Überleitungsteil hineinwirkt. Die musikalische Einheit des Satzes wird noch dadurch hervorgehoben, daß die Reprise bis auf die veränderten Tonartenverhältnisse eine notenge-treue Wiederholung des A-Teils ist.

Die in diesem Quartettsatz infolge Häufung kurzer symmetrischer Abschnitte hervortretende typische Eigenart italienischer Instrumentalkomponisten wird im Einleitungssatz des ersten Quartetts durch spezifische satztechnische Merkmale sowie einige für italienische Sonaten charakteristische Schlußklauseln hervorgehoben.

Beispiel 1: Gaetano Brunetti, *Quartett op. 2, Nr. 1 g-moll, 1. Satz*



Zur Auflockerung des Satzes ist über Viola und Violoncello gelegentlich ein dialogisierender Wechsel zwischen erster und zweiter Violine eingeschoben. Viola und Violoncello sind zwar selbständig geführt, aber über viele Takte hinweg durch gleichen Rhythmus eng aneinander gebunden.

Die untergeordnete, über viele Takte hinweg beibehaltene Stützfunktion von Viola- und Violoncellostimme verweist auf ein Frühstadium der Quartettentwicklung und kann als exemplarisch für viele italienische Quartette der frühen 1770er Jahre gelten. Andere Merkmale dieses Quartettsatzes, die in italienischen Quartetten dieser Zeit, insbesondere aber bei Boccherini überaus häufig anzutreffen sind, sind der vielfach verwendete synkopierende lombardische Rhythmus in Melodiephrasen sowie die Bevorzugung chromatischer Fortschreitungen oder Wiederholungen, die in Verbindung mit repetierten Wechselnoten in der ersten Violine ein Verharren in gleichbleibenden Harmonien über viele Takte hinweg bewirken. Längere Abschnitte erhalten dadurch einen statischen Charakter.

¹⁵ Ausnahmen sind die Quartette op. 64, Nr. 1 (Hob. III: 65), op. 64, Nr. 4 (Hob. III: 66) und op. 77, Nr. 2 (Hob. III: 82).

Beispiel 2: Gaetano Brunetti, *Quartett op. 2, Nr. 1 g-moll, 1. Satz*

Zu diesen Merkmalen gehören auch die in Terzen geführten Stimmpaare über Trommelbässen im Violoncello.

Auf den italienischen Charakter dieser Quartettserie weist auch der Einleitungssatz des fünften Quartetts in *D*-dur hin. Das Hauptthema erscheint in Sextenkopplung zwischen Violine I und Violoncello; bei der Wiederholung sind Violine I und Violine II vertauscht. Dieses Verfahren bevorzugt auch Boccherini in seinen frühen Quartetten. Umfangreiche virtuose Konzertpassagen stellen an die erste und zweite Violine hohe Anforderungen.

Die Menuette und Trios stehen gelegentlich Haydn nahe. Imitierende Stimmeneinsätze wie im vierten Quartett in *a*-moll oder die im ersten Quartett im Nachsatz praktizierte Erweiterung einer achttaktigen zu einer zwölftaktigen Periode und die damit hervorgerufene asymmetrische Wirkung sind auch bei Haydn beliebte musikalische Gestaltungsprinzipien¹⁶. Andererseits ist im ersten Quartett das Trio in der Art eines Haydn'schen Menuetts vertont, während das eigentliche Menuett den italienischen Grundcharakter durch ein grazioses *Tempo di Minuetto* hervorhebt.

Von den ausdrucksvollen, sanglichen *Larghetto*-Sätzen, die häufig an Boccherini anklingen, ragt insbesondere derjenige des Quartetts op. 2, Nr. 6 in *B*-dur hervor. Er ist in zweiteiliger AB-Form mit einer aus *A* abgeleiteten Coda vertont. Der Teil B enthält sehr ausgedehnte kühne Modulationen. Die *Presto*-Schlußsätze sind in der in den Einleitungssätzen vorherrschenden Sonatensatzform mit verkürzter Reprise komponiert.

Die zweisätzliche Satzfolge der Quartette op. 3 deutet auf französische Vorbilder hin. Dem galanten Stil im französischen Geschmack stehen diese Quartette wegen der spritzigen Rondeaus der beiden ersten Quartette nahe. Der in den Schlußsätzen gelegentlich hervortretende Einfluß anderer musikalischer Gattungen verleiht dieser Quartettserie aber einen zwiespältigen Charakter von mangelnder musikalischer Geschlossenheit.

Der zweite Satz des vierten Quartetts in *A*-dur ist nach Thematik und Satztechnik ein Sinfoniesatz oder eine italienische Opernouverture und könnte bei entsprechender Instrumentation diese Funktion sofort übernehmen.

Die Einleitungssätze, fast stets *Largo*-Sätze, sind wie in den Quartetten op. 2 zweiteilige Sonatensatzformen mit verkürzter Reprise. Sie sind sehr ausdrucksvoll und stehen Boccherini sehr nahe.

Besonders auffallende Berührungspunkte mit Boccherini ergeben sich im *Largo* des fünften Quartetts in *Es*-dur. Die häufige Terzenkoppelung (Violine I und Viola; Violine I und Violine II) in Verbindung mit raschen, zu einem Hochtönen geführten und mit einem weiten Intervallsprung nach

¹⁶ Vgl. W. Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns* (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht), München 1973, S. 68.

Sind Brunettis Quartette op. 2 vorwiegend Repräsentanten des zeitgenössischen italienischen Quartetts und weisen die Quartette op. 3 neben französischen Einflüssen Berührungspunkte mit Boccherini auf, so stellen die mit Ziffern versehenen Streichquartett-Partituren eine deutliche Zäsur im Quartettsschaffen Brunettis dar.

Im Quartett Nr. 37 in C-dur mit erheblich gestiegenen spieltechnischen Anforderungen an die erste Violine dominieren schnelles Laufwerk, Akkordbrechungen und hohes Lagenspiel. Die Vorherrschaft der ersten Violine ist gelegentlich durch dialogisierenden Wechsel mit der zweiten Violine und sporadisch durch das konzertierende Hervortreten des Violoncello eingedämmt. Das kantable, übersichtlich periodisierte und melodisch abgerundete Thema des Einleitungssatzes ist im Hinblick auf konzertierenden Vortrag durch die einzelnen Instrumente erfunden. Dieser zum Quatuor concertant hin tendierende Quartettsatz erinnert an klassische Vorbilder, weniger an Haydn, mehr an Mozart¹⁷.

An klassische Vorbilder, besonders an Mozart, erinnern nicht nur die dem Hauptthema folgenden Überleitungstakte mit dem auf verschiedenen Tonstufen erfolgenden Vortrag des Themenanfangs im Violoncello, der in durchbrochener Arbeit im engen Zusammenwirken mit den drei anderen Instrumenten erfolgt, sondern auch die reizvolle harmonische Veränderung der Begleitstimmen bei der anschließenden Wiederholung des Hauptthemas in der ersten Violine. Mozartisch wirkt auch die Bekräftigung der Periodenschlüsse durch Oktavsprünge oder mehrmalige Wiederholung des Schlußtons.

Beispiel 4: Gaetano Brunetti, *Quartett Nr. 37 C-dur*, 1. Satz

Allegro moderato

pp

pp

etc.

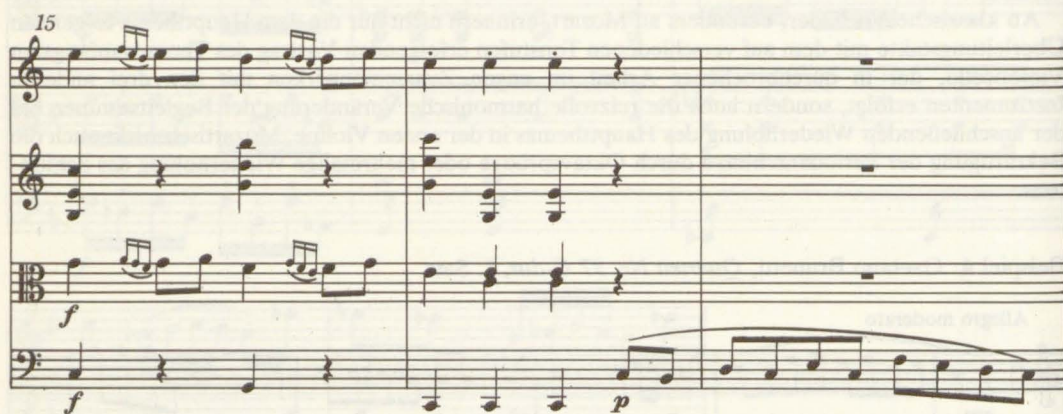
pp

10

¹⁷ Werke Mozarts waren auch schon seit der Mitte der 1780er Jahre in Spanien bekannt und verbreitet. Im *Correo de Madrid* wurden von 1787–1791 und in der *Gaceta de Madrid* von 1788–1798 Werke von Mozart angezeigt. – A. Belgray, *Gaetano Brunetti: An Exploratory Bibliographical Study*, University of Michigan Ph. D. 1970, S. 114.



First system of music, measures 1-4. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a melody with eighth and sixteenth notes. The last two staves provide harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) in the second and third measures.



Second system of music, measures 5-8. Measure 5 is marked with a *f* (forte) dynamic. The melody continues in the first two staves. The bass line features a *p* (piano) dynamic in measure 8. The system concludes with a measure of rest.



Third system of music, measures 9-12. Measure 9 is marked with a *p* (piano) dynamic. Measure 10 is marked with a *[p]* (pianissimo) dynamic. Measure 11 is marked with a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a measure of rest.



Fourth system of music, measures 13-16. Measure 13 is marked with a *f* (forte) dynamic. Measure 14 is marked with a *f* (forte) dynamic. The system concludes with a measure of rest.

Ebenfalls von klassischen Vorbildern inspiriert ist die Ausgestaltung der beiden Schlußakte des Hauptthemas zu einem selbständigen Thema, das von den einzelnen Stimmen aufgenommen wird und die Überleitung zur Durchführung bestreitet. Einen großen Anteil an der sehr umfangreichen Durchführung hat die motivische Arbeit mit den Anfangstakten des Hauptthemas und den zum zweiten Thema erhobenen Schlußtakten dieses Themas. Sie kehren infolge der ausgedehnten Modulationen mehrfach auf verschiedenen Tonstufen wieder. Der zweite Satz dieses Quartetts, ein Larghetto, hat die in Brunettis frühen Quartetten nicht anzutreffende dreiteilige Liedform A-B-A mit verändertem A-Teil bei der Wiederholung, während der dritte Satz, ein Allegro con brio, in der Formgebung die getreue Kopie eines Haydnschen Sonatensatzrondos mit kurzer Durchführung des ersten Themas in der Reprise und Coda ist. Dieses Quartett, welches dem konzertanten, mit Stilmerkmalen der Wiener Klassik ausgestatteten Typus angehört, wird im Ausdrucksgehalt und in musikalisch-technischer Ausformung vom Quartett Nr. 50 in B-dur übertroffen. Dieses Quartett kann durch die gleichgewichtige Behandlung aller vier Stimmen – auch unter Zuhilfenahme der Kanontechnik – wegen der Art der motivischen Verknüpfung der Themenbruchstücke in Verbindung mit durchbrochener Arbeit, an der alle vier Stimmen gleichmäßig und in wechselnder Satztechnik beteiligt sind, als persönliche Ausprägung des klassischen Quartettideals bei Brunetti gelten.

Die Form des Einleitungssatzes entspricht der klassischen Sonatensatzform mit kontrastierendem zweitem Thema. Dessen Einzelglieder bestimmen zusammen mit einem kontrapunktischen Gegen-thema in motivischer Arbeit und in farbigen Modulationen die Überleitung zur ausgedehnten Durchführung.

Beispiel 5: Gaetano Brunetti, *Quartett Nr. 50 B-dur*, 1. Satz

Exposition T. 17-39

20

p

p

p

cresc. *più*

cresc. *più*

cresc. *più*

30 *f*

[f]

[f]

f

dolce

dolce

dolce

dolce

rinf

rinf

rinf



Eine Anlehnung an die Kompositionsweise der Wiener Klassiker ist in Brunettis späten Quartetten deutlich erkennbar. Bei der Komposition des 1789 entstandenen Quartetts Nr. 58 in A-dur, in welchem ein Thema und dessen motivische Bestandteile den gesamten Einleitungssatz prägen, diente Brunetti das klassische, von Haydn entwickelte und vervollkommnete Quartettideal als Vorbild.

Aber auch Brunetti hat – Benincori vergleichbar – nicht die Hinwendung zum Quartettideal der Wiener Klassik durchgehalten¹⁸. Im Quartett Nr. 55 A-dur hat er die erste Violine durch virtuose Passagen, hohes Lagenspiel und eine auf das französische Quatuor brillant zurückgehende weitausgreifende, ins Modisch-Exzentrische abgleitende Thematik so stark exponiert, daß die übrigen Stimmen zu bloßer Begleitfunktion herabsinken. Die Violoncellostimme beschränkt sich entweder nur auf das Markieren der Taktschwerpunkte oder auf orgelpunktartige Trommelbässe.

Der mit der Virtuosität verbundene Hang zu rhythmischer Verarmung sowie die musikalische Angleichung an die reisenden Virtuosen-Quartettkomponisten stellt im Schaffen Brunettis einen bedauerlichen geschmacklichen Rückschritt dar. Er folgte damit der allgemeinen musikalischen Entwicklung der italienischen Emigranten am Ende des 18. Jahrhunderts¹⁹.

Im Rahmen dieses kurzen Vortrags konnten nur wichtige Entwicklungslinien in groben Umrissen aufgezeigt und einige charakteristische Beispiele zu deren Verdeutlichung ausgewählt werden²⁰. Trotzdem kann aus diesen kurzen Darlegungen der Schluß gezogen werden, daß Brunettis nach Art der Wiener Klassiker komponierte Quartette neben Benincoris Quartetten op. 4 und op. 5 zu den bedeutendsten Werken dieser Gattung im ausgehenden 18. Jahrhundert gerechnet werden können.

Die Bedeutung der Pariser Sammlung von autographen Streichquartett-Partituren Brunettis liegt darin, daß sie nicht nur wichtige Aufschlüsse über Brunettis Entwicklung als Quartettkomponist gibt, sondern auch dazu geeignet ist, das Verhältnis zwischen dem italienischen Streichquartett des 18. Jahrhunderts und dem Quartett der Wiener Klassik um neue Gesichtspunkte zu bereichern.

Heinz Wolfgang Hamann

Johann Jacob Freystädter

Ein fränkischer Zeitgenosse Leopold Mozarts

Salzburg, die Haupt- und Residenzstadt des Fürstbistums gleichen Namens, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit seiner Benediktiner-Universität und dem Musik- und Theaterleben eines prunkliebenden Hofes Sammelbecken für Kunst und Wissenschaft, ein Bildungszentrum am Nordrande der Alpen, das für den gesamten süddeutschen Raum erste Berührung mit der noch nachwirkenden Barockkunst des Südens vermitteln konnte. Ist es verwunderlich, wenn viele auf der

¹⁸ L. Finscher, *Joseph Haydn und das italienische Streichquartett*, in: *Analecta musicologica* 4 (1967), S. 27f.

¹⁹ L. Finscher, a. a. O., S. 31.

²⁰ Der Verfasser arbeitet an einer größeren Abhandlung über die Quartette Gaetano Brunettis.